

## El diario “Pueblo”: construcción y deconstrucción del “mito Marisol”. Un ejemplo de mala praxis periodística

Ignacio Fernández Sarasola  
Universidad de Oviedo 

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.104427>

Recibido: 2 de noviembre de 2025 • Aceptado: 18 de marzo de 2026

**ES Resumen.** El diario *Pueblo*, uno de los rotativos españoles de mayor tirada nacional en los años 60 y 70, acometió una indisimulada tarea de promoción de la artista española Marisol durante la infancia y adolescencia de la artista, actuando en connivencia con el productor de la estrella cinematográfica. En un acuerdo no escrito, la promoción concedía un pleno acceso de los periodistas a la actriz, dando lugar a claras injerencias en su intimidad. El fin de la relación contractual entre Marisol y su representante a partir de 1972 dio lugar a que el mismo diario emprendiese una campaña de desprestigio de la actriz que otrora había ayudado a encumbrar; campaña basada en meros rumores, noticias falseadas y artículos de opinión peyorativos.

**Palabras clave:** diario “Pueblo”, periodismo, franquismo, Marisol, Pepa Flores.

### ENG The newspaper “Pueblo”: construction and deconstruction of the “Marisol myth”. An example of journalistic malpractice

**Abstract.** The newspaper *Pueblo*, one of Spain's highest-circulation newspapers in the 1960s and 1970s, undertook an undisguised campaign to promote Spanish artist Marisol during her childhood and adolescence, acting in collusion with the movie star's producer. Under an unwritten agreement, the promotion gave journalists full access to the actress, leading to clear interference in her privacy. The end of the contractual relationship between Marisol and her representative in 1972 led the same newspaper to launch a smear campaign against the actress it had once helped to elevate, based on mere rumors, false news, and derogatory opinion articles.

**Keywords:** newspaper “Pueblo”, journalism, Francoism, Marisol, Pepa Flores.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Construyendo el “mito Marisol”: las críticas cinematográficas. 5. El ilimitado acceso de “Pueblo” a Marisol. 6. El distanciamiento entre Marisol y “Pueblo”, y las repercusiones negativas para su imagen. 7. “Pueblo” y la desconstrucción del “mito Marisol”. 8. El hostigamiento a Marisol: comunismo capitalista. 9. Conclusiones.

**Cómo citar:** Fernández Sarasola, I. (2026). El diario “Pueblo”: construcción y deconstrucción del “mito Marisol”. Un ejemplo de mala praxis periodística. *Historia y Comunicación Social* 31(1), 69-79.

### 1. Introducción

Dirigido por Emilio Romero entre 1952 y 1974, el diario *Pueblo* (1940-1984) figuró entre los rotativos de mayor tirada nacional en la década de los sesenta y setenta (Instituto de la Opinión Pública, 1964: 184) (Guadalupe Aguado, 1996: 108).

Cuna de algunos de los periodistas más reputados de los últimos lustros (Tico Media, Yale, José María García, José Luis Balbín, Jesús Hermida, Pérez Reverte...), que, como era habitual en la época, tuvieron en él su principal escuela formativa (Álvarez, 1976: 117, 121), su política editorial no se caracterizaba por el rigor profesional, incurriendo en falseamiento e invención de noticias y en malas prácticas a la hora de obtener información, incluyendo suplantación de identidades o sustracción de propiedad ajena (Fernández Úbeda, 2023: 5).

Esta mala praxis profesional conllevó favoritismos a ciertos personajes, cuya actividad o negocios encontraron en el rotativo un conveniente respaldo. Uno de los casos más representativos fue el del productor cinematográfico Manuel Goyanes, a la sazón descubridor y representante de la artista Josefa Flores González, más conocida como Marisol, con la que mantuvo una relación contractual desde 1960 (cuando la joven tenía tan sólo doce años) hasta 1972.

Goyanes —ligado a las jerarquías franquistas— tenía contactos personales en *Pueblo*, y esto fraguó un *do ut des* del que ambas partes obtuvieron beneficio comercial. El empresario logró una promoción extraordinaria de su artista, constantemente referenciada en las páginas del diario con noticias de toda índole, a menudo intrascendentes, pero que permitían consolidar la fama alcanzada a través de sus películas y discografía. Por su parte, *Pueblo* apareció en algunos fotogramas de las películas de Marisol (*Un rayo de luz* y *Tómbola*) pero, sobre todo, consiguió acceso directo a la popular estrella, lo que le permitió entrevistarla a placer, hallarse informado de cualquier cuita profesional o personal, y contar con la primicia de cuanto aconteciera a la joven estrella. Lo que, teniendo presente la enorme popularidad de Marisol, redundaba en mayores ventas del rotativo.

Pero lo que resulta más cuestionable es que este pacto entre *Pueblo* y Goyanes contribuyó a que los periodistas fuesen parte activa en la explotación laboral y personal a la que se vio sometida una menor de edad, cuya intimidación resultó flagrantemente violentada durante más de un lustro. Y cuando Pepa Flores alcanzó la mayoría de edad, las injerencias del diario en su vida privada se mantuvieron por inercia, sin que la artista pudiese desprenderse de ese intenso marcaje periodístico hasta 1972, momento en que rompió al fin su relación contractual con Manuel Goyanes, logrando una liberación tanto personal como artística.

A partir de ese momento —en el que además Pepa Flores reclamó un mayor respeto a su privacidad— el diario *Pueblo* adoptó una política diametralmente opuesta a la que hasta ese momento había mantenido, y emprendió una labor de deconstrucción de la artista que perjudicó notablemente su imagen ante la opinión pública.

## 2. Estado de la cuestión

La figura de Marisol cuenta actualmente con tres notables biografías: una de ellas generalista (Barreiro, 1999), y otras dos centradas más en su faceta cinematográfica (Aguilar y Losada, 2008) y musical (García Gil, 2018).

De las tres semblanzas, la primera se ha convertido en la canónica, y de hecho su influencia se percibe en los diversos documentales y tertulias que en la década de los dos mil han visto la luz sobre la artista. Obra basada en una amplia documentación —que desafortunadamente no resulta citada por el autor— y muy bien escrita, sigue un recorrido estrictamente cronológico de su vida, tanto profesional como personal, y en ella la objetiva narración de los hechos se entremezcla con abundantes opiniones del autor.

La obra de Aguilar y Losada es, de las tres, la menos extensa, al formar parte de una colección (Portfolio) más centrada en el apartado gráfico, en el que, sin lugar a dudas, esta biografía de Marisol es la más destacada, con una soberbia recopilación de fotografías e imágenes que abarcan desde la infancia hasta su etapa adulta. El recorrido se centra en este caso en su producción cinematográfica —con algunas pinceladas de su vida privada— por lo que el texto resulta mucho más limitado para reconstruir la biografía de Marisol. No obstante, la ya referida selección de imágenes, y una breve entrevista a la ya retirada Pepa Flores, lo convierten en una obra de consulta imprescindible.

La más reciente obra monográfica sobre la actriz malagueña, escrita por Luis García Gil, utiliza como hilo argumental las aportaciones musicales de Marisol, pero sin renunciar a una buena contextualización personal del momento en que fueron concebidas. Toda vez que muchas melodías de Marisol se hallan ligadas a películas y a programas televisivos (*Galas del sábado* o *360 grados en torno a Marisol*, por ejemplo), su participación en ellas también es objeto de tratamiento detenido.

En todas estas obras —y sobre todo en la primera y en la última— se incluyen algunas interesantes referencias sobre el tratamiento que la prensa dispensó a Marisol, pero se trata de apuntes esporádicos e incardinados dentro del objeto principal de las obras, que no es sino el biográfico. No hay, pues, un análisis que se centre en la relación entre *Pueblo* y la artista, a pesar de que se trata de una conexión estrecha que se mantuvo durante dos decenios.

Por otra parte, en la reconstrucción vital de Marisol hay que tener presente que las hagiografías que se publicaron en fechas tempranas (como la “autobiografía” editada en fascículos en 1963 por la editorial Fher, en realidad redactada por la periodista Pura Ramos) ocultaban una vida de explotación, incluso de abusos psicológicos, físicos y sexuales, que luego trascendieron a la luz sobre todo a partir de entrevistas publicadas en *ABC* e *Interviú* desde mediados de los setenta. Estas últimas narraciones permitieron mostrar que Manuel Goyanes instrumentalizó a una menor de edad con un propósito comercial, sujetándola a horarios laborales inadmisibles y a esfuerzos que tuvieron en Pepa Flores un extraordinario coste físico y emocional. Este es, de hecho, el punto sobre el que pivotan la mayoría de los documentales producidos sobre Marisol: Pepa Flores desde los dos mil (entre otros, “Legado. El origen: Pepa Flores”, “¿Por qué Pepa Flores mató a Marisol?” y el más reciente: “Marisol, llámame Pepa”, nominado a los Premios Goya 2026), en los que la idílica imagen vertida sobre Marisol durante el franquismo —una suerte de Cenicienta rescatada por un magnánimo mecenas que la llevaría al estrellato— resulta desmontada, mostando el clima de explotación al que se vio sometida. Misma perspectiva que ofrece la miniserie televisiva de sesgo biográfico *Marisol* (Atresmedia, 2009), que abarca precisamente los años en que la artista estuvo sujeta a relación contractual con Manuel Goyanes.

Ahora bien, si Goyanes ha quedado finalmente retratado como responsable de esa explotación, no se ha puesto el mismo énfasis en el papel de colaborador necesario que adquirió en ese mismo abuso la prensa, con particular protagonismo de *Pueblo*. Este diario nació integrado dentro de la Prensa del Movimiento, hasta ser transferida su propiedad a la Delegación Nacional de Sindicatos (su subtítulo era, de hecho, “Diario del Trabajo Nacional”), lo que le proporcionó un mayor margen de autonomía (Sánchez Illán, 2015: 391, 394),

especialmente perceptible en cierto tono crítico con el régimen que en ocasiones presentaban los editoriales de su director, Emilio Romero; editoriales también permitidos por la posición que tenía en el propio aparato del régimen, en su calidad de procurador de Cortes y de director de la Organización Sindical. La vinculación del rotativo al Sindicato Vertical también le permitía disponer de una holgada posición económica, que se traducía en una plantilla nutrida.

En su condición de periódico de la tarde, además, trató de combinar la presencia de noticias “serias” con otras de talante más liviano, inclinándose hacia dosis de sensacionalismo que contribuyeron a su éxito (Dueñas, 1985: 66-68). De hecho, llegó a ser, tras *ABC* y *La Vanguardia*, el diario no deportivo de mayor venta en España en la década de los sesenta y primeros años de los setenta (Martínez Martín, 2015: 391), con una tirada de unos doscientos mil ejemplares diarios (Crespo de Lara, 2014: 119). Contaba además con varios suplementos, como *El Cuco*, *Pueblo Siete* o *Tele Pueblo* y entre 1960 y 1977 contó con una edición andaluza.

El contexto en que vivió *Pueblo* durante casi treinta años cambió notablemente desde la Ley de Prensa de 1966: con su mayor aperturismo, todos los periódicos dispusieron de una mayor libertad para exponer sus posturas (con límites, obviamente), de modo que Emilio Romero y *Pueblo* dejaron de disfrutar de aquella posición privilegiada respecto de su competencia a la hora de mostrar un talante más heterodoxo. De resultados, *Pueblo* se inclinó más si cabe al populismo para mantener su posición de mercado (Barrera, 1995: 143-145). Algo que, como veremos, padeció particularmente Pepa Flores.

### 3. Metodología

Para reconstruir la relación entre el diario *Pueblo* y la figura de Marisol se han utilizado sustancialmente fuentes directas, revisando todos los ejemplares del periódico editados entre 1960 y 1984, cotejándolos también con otras cabeceras nacionales (como *ABC*, *La Vanguardia* o *El País*), así como con prensa local y regional.

En este rastreo, el número de noticias sobre Marisol en el diario *Pueblo*, con contenido relevante para este estudio, alcanza las 724. Su presencia se halla, además, dispersa a lo largo de las páginas del diario —y no sólo en las secciones de espectáculos—, apareciendo en portada en 53 ocasiones.

La cifra es muy superior a la hallada en los demás diarios tomados como comparativa. Por ejemplo, si sumamos las noticias de Marisol publicadas en *ABC* y en su suplemento *Blanco y Negro*, en total ascienden a 416, sin que en ninguna ocasión la artista aparezca en portada. Y mucho más lejos se halla el tercer periódico con mayor tirada nacional en aquel momento, *La Vanguardia*: apenas 41 noticias relevantes sobre Marisol, casi todas ellas relacionadas con su actividad artística, y sólo una aparición en portada.

Para determinar la dimensión de Marisol en *Pueblo* se han consultado también otros diarios relevantes (incluidos regionales y locales) publicados en el mismo período de referencia (1960-1984), como *El adelanto*, *Siete fechas*, *Baleares*, *El Español*, *La Rioja*, *Libertad*, *Diario de Burgos*, *El Diario Palentino*, *Hoja Oficial del Lunes*, *Imperio*, *El Diario de Ávila*, *La Voz de Albacete*, *Nueva Alcarria*, *Mediterráneo*, *Flores y Abejas*, *Extremadura*, *Jornada*, *La Prensa*, *Aragón Exprés*. El número de noticias de relieve que se han analizado en el conjunto asciende a 1.151, apareciendo la noticia en portada en un total de 76 ocasiones.

De resultados de lo anterior, resulta fácil deducir que *Pueblo* dedicó a Marisol una atención muy superior a la que le dispensó cualquier otro rotativo; hace falta reunir a una veintena de cabeceras para superar sus guarismos. Y no se trata sólo de una cuestión cuantitativa: también en *Pueblo* Marisol apareció en portada en más ocasiones que en ningún otro diario español, y en muchísimos casos para referirse a noticias intrascendentes o de habladurías propias de prensa rosa. Lo que convirtió progresivamente el diario en un tabloide sensacionalista.

El cotejo con otros diarios no sólo posibilita cuantificar la presencia de Marisol en *Pueblo*, sino determinar el tratamiento específico que de ella realizó esta cabecera: qué tipo de noticias fueron referenciadas (artísticas, personales, sucesos...), cuáles lo fueron frente a su omisión o menor atención en otros rotativos, cómo se expusieron, cuáles de ellas tuvieron un carácter de exclusividad (en especial los reportajes fotográficos), en qué sección o parte del periódico figuraron (con especial interés en si figuraron en la portada), las dimensiones y redacción de los titulares, la presencia o no de fotografías ilustrativas, y, finalmente, en qué medida las opiniones vertidas en *Pueblo* coincidieron o fueron divergentes con las que se plasmaban en otros medios de comunicación.

Todo ello contribuye a mostrar la singularidad de *Pueblo* en el proceso de construcción y deconstrucción de artista, con el trasfondo de que ambos cauces respondieron a una mala praxis profesional, destinada a favorecer, primero, y perjudicar, después, la imagen de la estrella cinematográfica, a través de una selección capciosa de noticias, pero también con artículos de opinión particularmente sesgados y en ocasiones disfrazados indebidamente de ejercicio de actividad informativa.

### 4. Construyendo el “mito Marisol”: las críticas cinematográficas

Goyanes descubrió a Pepa Flores a raíz de su participación en un programa televisivo, *Tele Madrid*, dirigido por quienes habían sido periodistas de *Pueblo*, Tico Medina y Yale. Era 1959, y la entonces chiquilla de tan sólo once años, oriunda de Málaga, había acudido a la capital española a participar en la I Feria del Campo, donde Tico Medina había presenciado sus extraordinarias dotes musicales y la había invitado a mostrarlas a la audiencia. Casualmente, las hijas de Manuel Goyanes —productor cinematográfico que tenía en su haber películas como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)— se hallaban en ese momento viendo la televisión, y avisaron a su padre para que presenciase a aquella niña de tan corta edad que cantaba de forma inusitada. Percatándose del potencial de la malagueña, Goyanes telefoneó al programa televisivo para

conocer la identidad de aquella jovencita que él mismo describió como “un monstruo” interpretativo. Como diría Tico Medina, aquella llamada marcó el inicio y el calvario de Pepa Flores (ABC, 30-12-1973: 151).

Tras someter a la niña a unas pruebas de imagen, Manuel Goyanes se percató del potencial de la joven, y concertó con sus progenitores —de extracto humilde y que residían en una modesta corrala de la malagueña calle Refino— un contrato de exclusividad con la niña, que los vincularía hasta su mayoría de edad, en ese momento radicada en los veintiún años. La menor pasaría en lo sucesivo a vivir en la propia casa madrileña del empresario, desarraigada por tanto de su familia, excepto de su madre, que la acompañó en el periplo artístico, viviendo también ella misma en la casa de los Goyanes hasta que, poco después, le alquilaron una habitación en una pensión cercana, quedando por tanto Pepa Flores sola en un hogar ajeno.

Para explotar su nuevo producto —ya que como tal la concibió Manuel Goyanes—, le impuso a la joven dos cambios que consideró convenientes: por una parte, le asignó un nombre artístico (Marisol), y, por otra, tiñó sus cabellos de rubio lo que, unido a los ojos azules de la chiquilla, la dotaba de un aire exótico y angelical que se ajustaba a la imagen que el productor pretendía transmitir a su través: una niña modélica —aunque con una travesura sana—, capaz de arreglar la vida de los adultos que le rodeaban y que conformaba un ejemplo de comportamiento para la infancia y juventud españolas (Fernández Sarasola, 2025: 11-17). Había nacido Marisol, a costa de Pepa Flores, que durante más de dos lustros quedaría absolutamente postergada.

Goyanes impuso un ritmo de trabajo inadmisibles para una menor de edad, que en tan sólo dos años rodó tres películas: *Un rayo de luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961) y *Tómbola* (1962); películas que presentó personalmente (incluyendo actuaciones en directo) en centenares de ocasiones, tanto en España como en numerosos países extranjeros, en giras que en algunos casos ocuparon largas semanas. Amén de lo anterior, sometió a la menor incluso a vejaciones físicas y psicológicas: para obligar a que llorase en las escenas en que así procedía, se le amenazaba con que, de no hacerlo, no podría ver a su madre. Pero, además, en *Tómbola* le llegó a vendar los pechos para disimularlos, puesto que Pepa Flores ya era una adolescente, y la imagen que debía proyectar en esa película era todavía la de una niña. La actriz malagueña llegó a confesar años después haber sufrido abusos sexuales en sesiones fotográficas promocionales realizadas durante la pubertad, ante las que Goyanes se mostró indiferente.

El ritmo de producción durante la adolescencia de Marisol fue el mismo que en su infancia, rodando una película por año. Sólo cejó durante un trienio (1965-1967), puesto que Goyanes consideró preciso el receso para sus intereses económicos: había que encaminar a Marisol hacia papeles románticos, por lo que era menester retrasar las filmaciones hasta que alcanzase la edad núbil. Lo que no varió en ningún momento fue la temática de sus largometrajes: todos ellos eran comedias musicales, concebidas para que Marisol se luciese con papeles de absoluta protagonista en los que siempre debía interpretar melodías y danzas. Movido por un propósito puramente comercial, Goyanes explotó esta fórmula hasta la extenuación, comprometiendo el futuro artístico de su protegida, que quedó de ese modo encasillada en un personaje —Marisol— y en un género cinematográfico —la comedia musical—. El primer estudio detallado sobre el cine, así lo veía con total nitidez (Méndez-Leite, 1965: 411, 452, 518-519, 684-685).

Para promocionar la filmografía de su representada, Goyanes contó con la inestimable ayuda de *Pueblo*. Guardaba relación personal con su crítico taurino y cinematográfico, Tomás García de la Puerta, quien proporcionó al productor unas críticas de sus películas muy elogiosas, a pesar de su más que discutible calidad y la reiteración de sus argumentos. Es cierto, sin embargo, que al menos las películas de infancia de Marisol tuvieron una buena acogida generalizada por toda la prensa nacional —e iberoamericana—, sorprendida por las cualidades artísticas de la niña. Y, en este sentido, *Pueblo* no se diferenciaba de otros rotativos. Pero sí lo hacía en el hecho de que, si bien en las demás críticas lo que realmente se alababa era la figura de Marisol —señalando incluso que ella era lo único notable de esas películas—, *Pueblo* también elogiaba a los largometrajes en sí, a pesar del carácter folletinesco y escasamente original que presentaban.

En el caso de las películas de adolescencia y juventud, *Pueblo* se quedó prácticamente aislado en sus críticas favorables, evidenciando que su propósito no era escribir unas críticas cinematográficas ecuanímes, sino simplemente promocionar el “producto Marisol” para beneficio de Goyanes. Los comentaristas cinematográficos de otros diarios mostraron casi de forma unánime su disconformidad con el modo en que el productor guiaba a su representada, anclándola en papeles recurrentes que no explotaban el verdadero potencial de una artista con un polifacetismo sin parangón en nuestro país. Marisol seguía siendo lo único digno en esa filmografía, y en las películas de juventud (*Las cuatro bodas de Marisol*, 1967; *Solos los dos*, 1968 y *Carola de día, Carola de noche*, 1969), ni siquiera la presencia de Marisol las salvaba de la mediocridad, puesto que los largometrajes explotaban principalmente el atractivo físico de una muchacha, a costa de unas actuaciones bastante desafortunadas que respondían a lo insulsos de los guiones.

*Pueblo* siguió sin embargo con sus críticas laudatorias de antaño, con un nivel de adulación que evidenciaba falta de objetividad. Como en anteriores ocasiones, no sólo se elogiaban las interpretaciones de Marisol, sino los propios guiones y la dirección de los largometrajes, encomiando a Goyanes por no anclarse en el mismo tipo de películas (*Pueblo*, 2-11-1967: 26) (*Pueblo*, 16-11-1968: 13). Cuando era precisamente al contrario, como toda la demás prensa ponía de relieve.

## 5. El ilimitado acceso de “Pueblo” a Marisol

A cambio de esta palmaria política promocional, Goyanes permitió que los periodistas de *Pueblo* contasen con un acceso prácticamente ilimitado a su artista, y en ocasiones con preferencia e incluso con exclusividad respecto de sus competidores. Lo que suponía no sólo un acuerdo de reciprocidad, sino que redundaba

en la promoción de Marisol, al mantener al público constantemente informado sobre ella. Algo que resultó asaz importante durante sus dos recesos cinematográficos (1965-1967, 1970-1971), ya que permitió que, a pesar de ellos, la ciudadanía siguiese al corriente de cuanto rodeaba a Marisol, manteniendo viva su imagen pública.

Este acceso de *Pueblo* a Marisol entrañó, sin embargo, un flagrante atentado contra la privacidad de la joven, particularmente durante su minoría de edad, en la que no se hallaba en disposición de oponerse a tal invasión, al hallarse sujeta a la tutela empresarial de Manuel Goyanes. Éste permitió que *Pueblo* entrevistase docenas de veces a Marisol, casi siempre en su hogar, sometiéndola a recurrentes preguntas que no aportaban nada novedoso, pero permitían vender más periódicos (lo que interesaba a *Pueblo*) y seguir popularizando a la artista (lo que beneficiaba a Goyanes). En este sentido, a pesar de las muchas entrevistas que *Pueblo* realizó a Marisol a lo largo de su vida, todas ellas presentan como común denominador ofrecer unos retratos hagiográficos de la artista, proyectando la imagen “oficial” que a Goyanes le interesaba difundir, incluyendo referencias falsas y omisiones. A pesar de que *ABC* publicó muchas menos entrevistas, las suyas resultaron más reflexivas, y a la postre las únicas que ofrecieron un retrato certero de Pepa Flores, particularmente desde 1972 (*ABC*, 30-12-1973: 149-175).

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que, como reconocería tiempo después Pepa Flores, en todas las entrevistas concertadas por Goyanes ella era aleccionada convenientemente sobre lo que tenía que decir (Morales, 1979b: 28), algo que se aprecia claramente en las publicadas por *Pueblo*, en las que incluso el lenguaje empleado por Marisol siendo todavía una niña resulta impropio para su corta edad (*Pueblo*, 19-11-1960: 28).

Al margen de las entrevistas, *Pueblo* ofreció constantes noticias de cuantos actos públicos y privados contaban con la presencia de Marisol. Así, sus invitaciones a eventos deportivos, a actos benéficos, o a eventos promocionales de toda índole contaban siempre con la inexcusable presencia de un reportero de *Pueblo*, que los daba a conocer a los lectores (Morales, 1979a: 28). Y lo mismo sucedía con las fiestas privadas organizadas en casa de los Goyanes, en las que siempre Marisol debía entretener con sus melodías y bailes a los invitados, entre los que figuraban los fotógrafos y periodistas de *Pueblo*.

Algunos de estos eventos eran, de hecho, organizados por el propio diario, que así se convertía al mismo tiempo en fuente de la noticia y cauce para su difusión. Así, por ejemplo, organizó un festival de música, en el que la actuación estelar corrió a cargo de Marisol, quien recibió toda su atención mediática. El diario incluso publicó un dibujo del vestido que había lucido la niña, a fin de que las madres pudieran confeccionarlo (*Pueblo*, 18-11-1961: 9). También *Pueblo* convocaba anualmente unos galardones a la popularidad, y en el año 1963 recayó en Marisol, quien igualmente figuró entre los invitados en las sucesivas entregas de premios (*Pueblo*, 16-01-1963: 11).

Alguna de esas noticias orquestadas o prefabricadas por *Pueblo* se referían a actos benéficos de la actriz, reforzando su imagen pública como modelo para la infancia y juventud. En este sentido, resultó muy publicitado por el diario la petición que cursó a su través una niña paralizada por poliomielitis, solicitando conocer a Marisol (*Pueblo*, 26-10-1962: 32). Pocos días después, la artista satisfizo los deseos de la niña, visitándola en su hogar, regalándole una muñeca y bailando para ella. En el acto estuvieron presentes las cámaras fotográficas de *Pueblo*, y el diario ofreció un reportaje con presencia en la misma portada del periódico (*Pueblo*, 3-11-1962: 1, 32). Años después, Pepa Flores recordaba este tipo de actos caritativos que, en realidad, estaban urdidos por Goyanes para darle mayor lustre (Morales, 1979b: 30).

*Pueblo* también confirió enorme publicidad a las giras promocionales de Marisol, que constituyeron una fuente adicional de explotación de la artista. Por ejemplo, sus visitas a América, ya desde la primera que realizó, y de las que se dio cumplida referencia, informando de su partida (*Pueblo*, 23-03-1961: 19), de sus actuaciones (*Pueblo*, 2-06-1961: 20) (*Pueblo*, 3-06-1961: 32) y de su regreso a España (*Pueblo*, 13-07-1961: 8).

En algún caso, la noticia de su llegada a suelo español no puso fin al seguimiento informativo. En 1964 visitó Alemania y Bélgica para entretener a los trabajadores españoles emigrados, en una de las giras que le resultaría más grata y que fue incluso incluida en NO-DO (15 de noviembre de 1965). A su regreso trajo consigo el compromiso de visitar a la familia de un operario de Dusseldorf, quien le había pedido el favor de que le transmitiese que se hallaba bien, algo que él no podía hacer personalmente porque no sabía leer ni escribir. *Pueblo* acompañó a Marisol en el encomiable encargo que para Goyanes significó un nuevo evento promocional (*Pueblo*, 9-11-1965: 16).

Pero donde la intervención de *Pueblo* alcanzó las más inexcusables cotas de intromisión fue en aspectos relacionados con la salud de Marisol. En 1961, Goyanes decidió someter a la niña a una operación de amígdalas porque, según se decía, obstaculizaba su actividad musical. Un año más tarde, la obligaba a otra operación, en este caso de la nariz, supuestamente para corregir un desvío del tabique nasal que también le perjudicaba a la hora de cantar. Aunque posiblemente se tratara sólo de un motivo estético para lucir mejor en la gran pantalla. En todo caso, ambas operaciones se hallaban programadas con un objetivo puramente empresarial. Y con ese mismo objetivo Goyanes informó a *Pueblo* para que estuviese presente durante la hospitalización de su representada.

En portada, el diario informó de la hospitalización, incluyendo amplios reportajes en las páginas interiores en los que desgranaba minuto a minuto cómo se habían desarrollado (*Pueblo*, 27-04-1964: 14). Un manifiesto atentado contra la intimidad de una menor de edad, todavía más flagrante porque la noticia se acompañó de fotografías tomadas por César Lucas —a la sazón fotógrafo entonces del diario— en las que se veía a la niña sufriendo la intervención quirúrgica, y luego postrada, inconsciente, en la cama del hospital. Reportajes que todavía a día de hoy producen escalofríos por la falta de sensibilidad y por la nula ética profesional con la que fueron perpetrados.

Las referidas intervenciones ya habían sido anunciadas por Goyanes con antelación, por lo que *Pueblo* pudo prepararse suficientemente para acudir al centro de salud el día correspondiente. Pero tampoco se ausentó en ingresos hospitalarios de urgencia. Así sucedió cuando Marisol fue sometida a una operación de apendicitis, de la que se vio aquejada repentinamente. A pesar de la perentoriedad, y la gravedad, de la intervención quirúrgica, Goyanes la comunicó con inmediatez a los reporteros de *Pueblo* para que se desplazasen al hospital y nuevamente pudiesen publicar al día siguiente a dos páginas un seguimiento de la noticia, con sus correspondientes fotografías, tomadas incluso dentro del quirófano (Pueblo, 24-11-1964: 1, 10).

Marisol se había convertido, por tanto, en un objeto comercial que en todo momento se hallaba a disposición del diario *Pueblo*, incluso en las situaciones en las que debía haberse impuesto el más estricto respecto de su intimidad.

Esta situación resultaba también propiciada por un régimen en el que, obviamente, no existía una eficiente tutela, ni de los derechos, ni de los menores de edad. Es cierto que la Ley de Prensa de 1938 preveía sanciones para la prensa que llevara a cabo actuaciones “ofensivas, insidiosas o simplemente contrarias a la verdad”, pero sólo procedían a instancia de la parte perjudicada (art. 18), algo imposible de lograr en el caso de Marisol, siendo su representante precisamente que posibilitaba esas intromisiones y falseamientos.

La Ley de Prensa de 1966 supuso —en apariencia— un marco normativo más avanzado para corregir conductas periodísticas como las que sufría Marisol. La norma fijaba como limitación expresa a la “libertad de expresión por medio impreso”, “el respeto a la verdad”, así como la “salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar” (art. 2), y reconocía el derecho de réplica y rectificación para quienes se considerasen agraviados por una información (arts. 58-62). Esta ley remitía además a un Estatuto de la profesión periodística (art. 33), aprobado al año siguiente (Decreto 744/1967, de 13 de abril, por el que se aprueba el texto refundido del Estatuto de la Profesión Periodística). En él se fijaban como principios generales de la profesión periodística, entre otros “el servicio a la verdad, el respeto a la justicia y a la rectitud de intención”, prohibiéndose deformar las noticias para alterar la realidad objetiva, quedando además obligado al “más estricto respeto a la dignidad, la intimidad, el honor, la fama y la reputación de las personas”, y para garantizar este código el propio reglamento instauró un Jurado de Ética Profesional (capítulo III).

Ahora bien, la irregular actuación periodística habría tenido que ser denunciada al Ministerio de Información y Turismo, o a la Federación Nacional de las Asociaciones de Prensa de España, que eran las que podían iniciar el procedimiento sancionador. Y una vez más, al menos durante el tiempo en que Marisol estuvo bajo la tutela de Manuel Goyanes, tal posibilidad resultaba una entelequia.

## 6. El distanciamiento entre Marisol y “Pueblo”, y las repercusiones negativas para su imagen

La adolescencia de Marisol empezó a marcar un cierto distanciamiento con *Pueblo*, como consecuencia de su legítima aspiración a disponer de su irrenunciable espacio de intimidad. El punto de inflexión se produjo como consecuencia de la intromisión del periódico en su vida privada: tras rodar con el bailarín Antonio Ruiz Soler la película *La nueva Cenicienta*, éste anunció en Londres que se casaría con Marisol en cuanto la actriz cumpliera dieciocho años (El Adelantado de Segovia, 29-02-1964: 1).

Marisol recibió la noticia durante una estancia en Angola para participar en un safari que, como resultaba habitual, había sido aprovechado para promocionar a la artista. A su llegada al aeropuerto, la actriz se vio asaltada por docenas de periodistas para interesarse por el cotilleo, al que ella sólo respondió negando que hubiese compromiso alguno. Por supuesto, *Pueblo* fue el diario que otorgó más importancia al bulo sentimental: la negativa de Marisol en el aeropuerto figuró en la portada del rotativo, acompañada de un amplio reportaje interior (Pueblo, 6-03-1964: 1, 10). Luego publicó la rectificación de Antonio Ruiz Soler (presuntamente había sido todo un malentendido) y en los días sucesivos mantuvo viva la noticia con habladurías sin contrastar que poco tenían que ver con un ejercicio diligente de la actividad informativa.

Destapada la caja de Pandora, en lo sucesivo la prensa —con particular intensidad en el caso de *Pueblo*— aireó falaces romances de la artista malagueña, que la vinculaban a cualquier compañero de reparto de sus películas. Lo que generó un progresivo hastío de la afectada, que se quejaba de tales componendas informativas (Pueblo, 13-03-1964: 20).

La situación no hizo sino empeorar entre 1969 y 1971, fechas en las que Marisol interrumpió su producción cinematográfica, coincidiendo con su matrimonio con Carlos Goyanes, hijo de su representante. Huero de noticias artísticas sobre Marisol con las que llenar sus páginas, *Pueblo* se limitó a ventilar cualquier fiesta, proyecto o incluso adquisición que protagonizara la actriz malagueña, convirtiéndose cada vez más en un periódico sensacionalista.

En la misma medida, el diario hizo hincapié recurrente en el atractivo físico de Marisol, comparándola con Brigitte Bardot. Aspecto en el que insistía constantemente en cada uno de sus textos el escritor Francisco Umbral, colaborador del citado rotativo. A su modo de ver, las películas de Marisol habían forjado la imagen de una “Lolita blanqueada”, desposeída de parte del erotismo más carnal que no se habría admitido en la España de rígida moral de ese momento. Y esa asepsia erótica resultaba, para él, todo un acierto, con lo que el escritor madrileño acababa apoyando indirectamente la insulsa filmografía de juventud de Marisol, posicionándose así en la misma línea editorial de *Pueblo* (Umbral, 1969: 4-7).

Ahora bien, al entreverar esa imagen de Marisol centrada en su atractivo físico con la vida hedonista, acomodaticia y aburguesada que *Pueblo* también le atribuía, se acabó transmitiendo a la opinión pública una imagen de “diva” de la artista. Algo que la alejaba de la idea que de ella se había tenido hasta entonces: en su infancia y adolescencia sus seguidores siempre habían destacado la accesibilidad de Marisol, quien

nunca negaba un autógrafo, respondía a sus preguntas e incluso invitó (en este caso obviamente con un propósito promocional) a niños de provincias a pasar unos días con ella y asistir al rodaje de *Tómbola*. No sólo era una actriz popular; era una actriz del pueblo. Y, de pronto, esa situación se revertía, al mostrársela en ambientes selectos, desconectada de aquel público que antaño se había identificado con ella.

Esta imagen sibarita de Marisol transmitida en las páginas de *Pueblo* coincidía con su parón cinematográfico, conduciendo a que se conectase la una con lo otro, de donde se desprendía que si la artista no trabajaba se debía a haberse convertido en una persona acomodaticia. *Pueblo* le reprochó que, con su potencial como actriz, se dedicase sólo al ocio; “¿qué hace ahí, parada, sin hacer nada y sin que parezca que tiene muchas ganas de hacer algo?” (Pueblo, 31-07-1971: 19). “¡Hay que ver lo que le cuesta empezar a trabajar!”, sentenció en ese mismo diario a renglón seguido el periodista Jesús María Amilibia (Pueblo, 17-02-1972: 11). Otros diarios también acusaban a Marisol de aparecer en la prensa sólo en “reportajes sobre su felicidad. O desmintiendo tormentas conyugales. O anunciando próximos títulos que no han llegado a fruto de bendecir” (Diario de Burgos, 8-11-1970: 19).

Todas estas críticas se hallaban manifiestamente injustificadas. Por una parte, por ser falsas: Marisol había interrumpido su actividad cinematográfica, pero no así la musical, que en esos momentos resultó más intensa que nunca. Por otra parte, acusar de indolencia a quien llevaba desde los once años trabajando para mantener a su familia —con el agotamiento que eso le había significado— resultaba falaz. En el programa televisivo *360 grados en torno a Marisol*, dirigido por Valerio Lazarov en 1972, Pepa Flores relataba su currículum hasta ese momento (en que tenía sólo 24 años): doce películas como protagonista, más de cincuenta discos, cuarenta programas de televisión, mil tres entrevistas, y giras por América, Europa, Asia y África. Esos datos difícilmente encajaban con la descripción de una persona indolente. Finalmente, no puede desconocerse la injusticia de insinuar que las únicas noticias que aparecían en la prensa se referían a reportajes frívolos, cuando en realidad éstos no eran iniciativa suya, sino quien los padecía por parte de la prensa.

Si *Pueblo* había sido en buena medida el responsable de un primer recelo de Marisol con los medios de comunicación —al airear inexistentes romances—, también sería el que acabaría por intensificar esa misma actitud. Pepa Flores había comentado que tras la boda con Carlos Goyanes dejaría de trabajar si éste así lo quería (actitud que debe contextualizarse en la dinámica conyugal del franquismo), pero el diario convirtió la posibilidad en afirmación (Pueblo, 8-08-1967: 11). Y eso perjudicaba notablemente a Marisol, en un momento delicado en el que estaba intentado reorientar su currículum cinematográfico hacia producciones más serias que las protagonizadas hasta entonces. Amén de lo anterior, el periodista de *Pueblo* Jesús María Amilibia ventiló con frecuencia supuestas desavenencias conyugales de la artista, provocando finalmente su irritación (Pueblo, 8-11-1971: 10). El distanciamiento entre Marisol y *Pueblo* empezaba a materializarse de forma irreversible.

## 7. “Pueblo” y la deconstrucción del “mito Marisol”

El alejamiento definitivo entre *Pueblo* y Marisol tiene prácticamente una fecha: 1972. Ese año, Pepa Flores se separaba de su marido, pero también lo hacía de su productor y suegro, Manuel Goyanes, lo que supuso para ella un notable impacto económico. Tras la boda con Carlos Goyanes, éste la había persuadido para prorrogar dicha relación contractual por cinco años más (el contrato inicial había vencido en 1969), y deshacerse de ese vínculo le supuso renunciar también a todos los derechos que pudieran derivar de cuantas películas y grabaciones hubiese efectuado durante todo el tiempo sometida a Manuel Goyanes. La propia Marisol reconocería que en ese momento se hallaba tan carente de recursos económicos como al principio de su vida.

La disolución del vínculo Marisol-Goyanes tuvo también un efecto inmediato en el tratamiento que el diario *Pueblo* dispensó a la actriz. Si ya se había ido distanciando de ella paulatinamente, a partir de ese momento la ruptura fue total, abrupta e irreversible. Era evidente que el diario había estado enfocado a promocionar a Marisol sólo en calidad de “producto exclusivo de Manuel Goyanes”. Extinguida esta relación contractual, *Pueblo* también se desvinculaba de Marisol, decantándose por apoyar al productor, que decía sentirse “traicionado” por la artista a la que él afirmaba haber tratado como una hija (Pueblo, 19-04-1973: 18), omitiendo la explotación laboral a la que la había sometido, privándola de infancia y adolescencia.

A partir de ese momento, *Pueblo* comenzó una actitud hostil hacia Marisol, dedicada a derruir el mito que él mismo había contribuido a levantar. El primer aspecto en el que se percibe este cambio son las críticas de sus películas. Desligada de Goyanes, Marisol trató de reorientar su carrera cinematográfica, tal y como toda la prensa —excepto *Pueblo*— parecía reclamarle. A esas alturas, todos los diarios estaban convencidos de que la actriz había estado pésimamente dirigida por su productor, quien la había encaminado a papeles menores con guiones inanes, en los que siempre interpretaba al mismo personaje. Se confiaba en el potencial de la actriz, una de las pocas españolas —se decía— que por físico y talento innato podía alcanzar fácilmente proyección internacional si de una vez estaba bien dirigida (*El Adelantado de Segovia*, 13-01-1970: 4). Sólo *Pueblo*, como de costumbre, seguía manteniendo que la gestión que Goyanes había hecho de Marisol era la correcta.

Con las riendas de su vida artística por fin en sus manos, Pepa Flores decidió probar nuevas experiencias, interpretando papeles muy distintos a los de antaño y, sobre todo, rehusando interpretar en las películas canciones y bailes, que de hecho sólo mantuvo fugazmente en el segundo largometraje de esta etapa adulta (*La chica del Molino Rojo*, 1973). Se decantó principalmente por el género dramático y encarnó a personajes antagónicos al que había interpretado hasta ese momento: una joven neurotizada como consecuencia de una violación y que mantenía relaciones lésbicas con su madrastra (*La corrupción de Chris Miller*, 1972), una cabaretera dispuesta a seducir a un estafador a cambio de una cuantiosa remuneración (*La chica del Molino*

*Rojo*, 1973) o una mujer fatal que pretendía embelesar a un ingenuo publicista para perpetrar un homicidio (*El poder del deseo*, 1975). Con estas producciones, Marisol intentó también lo que jamás logró Goyanes: una auténtica proyección internacional de su carrera. Lo que explica que todas esas películas fuesen originalmente grabadas en inglés. El otro elemento común a todas ellas era que Marisol se mostró dispuesta a explotar su atractivo físico, de modo que dichas películas fueron calificadas como “sólo para adultos”, lo que suponía dejar atrás definitivamente la conexión de Pepa Flores con el personaje infantil de Marisol con el que muchos españoles seguían identificándola. De hecho, en *El poder del deseo* Marisol realizó su primer y único desnudo para la gran pantalla.

*Pueblo* publicó críticas muy peyorativas de cada una de estas películas. Bien es cierto que, a pesar de contar la primera y la última con un director prestigioso, como era Juan Antonio Bardem, su calidad resultaba discutible, y de hecho la mayoría de los comentarios en la prensa fueron negativos. Pero *Pueblo* se mostró especialmente descarnado con la artista. Las críticas las seguía firmando Tomás García de la Puerta y en ellas no sólo cuestionaba la película, sino sobre todo a Marisol como actriz, dedicándole a menudo la mitad del comentario. Para resultar más incisivo, siempre destacaba a los demás actores y actrices que compartían cartel con ella, dejando claro que todos tenían más valía que Marisol, quien acababa todavía más castigada en comparación. De este modo, quien antaño había alabado prácticamente en solitario las películas de la “etapa Goyanes” (incluidas las de adolescencia y juventud de Marisol, que ningún otro rotativo ponderaba), de pronto cambiaba su criterio y cuanto protagonizaba la artista resultaba cuestionado.

El desnudo de Marisol en *El poder del deseo* fue tratado además en *Pueblo* con una mezcla de sensacionalismo y burla. Entrevistado el productor del filme, el único interés de las preguntas se dirigió a conocer las escenas de desnudo, y un supuesto conflicto en virtud del cual Marisol habría aceptado filmar cuantas apariciones en el guion, para retractarse más tarde —en connivencia con su pareja, Antonio Gades— al punto de influir en la junta de censura para cortar parte del filme (*Pueblo*, 28-01-1976: 34). Una acusación insostenible, puesto que resultaba impensable que la actriz o su marido pudieran ejercer presión alguna sobre el órgano censor. Pero también los comentarios de *Pueblo* hicieron escarnio de las escenas de desnudo de Marisol, insinuando que era lo único que justificaba el éxito en taquilla, y que durante la proyección no se oían más que risas y silbidos (*Pueblo*, 12-05-1976: 33).

En este sentido deben interpretarse también los comentarios vertidos por *Pueblo* a raíz del desnudo de Marisol aparecido en la portada y reportaje interior de *Interviú* en 1976. Se trataba de unas fotos tomadas años atrás, en 1970, por el fotógrafo César Lucas (que había trabajado para *Pueblo*) y que estaban destinadas a un portafolio de la artista, dirigido a un proyecto cinematográfico internacional que luego no llegaría a cuajar. César Lucas conservó los negativos y, tiempo después, tras enfriarse su relación personal con la actriz (a raíz del nacimiento de la primera hija de ésta, en Argentina, evento sobre el que impidió a la prensa, incluido César Lucas, publicar cualquier reportaje gráfico), el fotógrafo las vendió a la revista. Se trataba, pues, de una publicación que no contaba con la aquiescencia de la fotografiada y que, de resultas, resultaba ilegal. En este caso, *Pueblo* cuestionó el proceder de César Lucas, y recomendó a la actriz que lo demandase para que en el futuro no se repitiesen conductas semejantes (*Pueblo*, 15-09-1976: 3), algo que sin embargo Pepa Flores no hizo. A pesar de aquella recomendación, no por ello *Pueblo* dejó de ensañarse con la artista, recriminándole que se hubiese ofrecido a hacer unas fotografías “inmorales” (*Pueblo*, 18-04-1980: 24). De este modo, haciendo gala de una doble moral, *Pueblo* sacaba partido de los desnudos de Marisol (en los artículos sobre sus películas, donde se incidía en ese único aspecto), pero luego la acusaba de indecencia, incluso en unas fotografías de uso privado.

Al margen de las críticas a aquellas películas —y fotografías— que exponían el físico de Marisol, *Pueblo* tampoco tuvo buenas palabras para otro largometraje que protagonizó la actriz malagueña y que en nada recurría al erotismo: *Los días del pasado* (1978). Dirigida por Mario Camus, se trata sin ningún género de dudas de la mejor película de toda la filmografía de Marisol. Ambientada en la inmediata posguerra española, interpretaba a una maestra de escuela malagueña que solicitaba plaza en un pueblo de Cantabria, con el objetivo de intentar hallar allí a su novio, un maqui (interpretado por quien entonces era su pareja en la realidad, Antonio Gades). La prensa destacó que por fin Marisol interpretaría a un personaje “normal” (*Baleares*, 14-10-1976: 39), actuación de hecho sobresaliente, al punto de obtener el galardón a la mejor interpretación femenina en el prestigioso festival de Karlovy Vary. La prensa nacional aplaudió de forma casi unánime el sobrio y atinado papel representado por Marisol. Con una notable excepción: *Pueblo*. Casi en solitario (junto con *La Vanguardia*), criticó como de costumbre la actuación de Marisol y lo hizo por partida doble: en el estreno cinematográfico de la película (*Pueblo*, 9-03-1978: 30) y en su pase televisivo años más tarde (*Pueblo*, 15-12-1982: 33). Obviamente, nada obligaba a los críticos de cine del rotativo a que les gustara la película o el papel de Marisol en ella, pero a estas alturas parece evidente que había una intencionalidad clara de hostigar cualquier experiencia cinematográfica de la artista malagueña; que fuese la crítica más hostil con ella, en solitario, no resulta casual, sobre todo teniendo presente que, desde la disolución de su relación con Goyanes, nada de cuanto hizo en el cine —cualquiera que fuese su temática o calidad— fue aprobado por el diario.

En este sentido, resulta evidente que *Pueblo* y Manuel Goyanes seguían en buena sintonía. Basta comprobar que ambos decían exactamente lo mismo respecto de los “errores” cinematográficos de Marisol. Si el crítico cinematográfico de *Pueblo*, Tomás García de la Puerta, afirmaba que a él realmente la actriz sólo le gustaba en las comedias musicales de siempre (*Pueblo*, 29-05-1973: 44), eso era también lo que afirmaba Goyanes (*Pueblo*, 19-04-1973: 18).

Pero estas críticas en solitario de *Pueblo* abrazaron también a otras experiencias artísticas de Marisol, al punto de cuestionarla en cuantas iniciativas emprendía. Por ejemplo, fue el único periódico que criticó la

actuación de Marisol en el primer festival de la OTI, donde representó a España. Mientras que todos los rotativos, sin excepción, alabaron el papel de la joven —que logró un meritorio tercer puesto—, *Pueblo* volvió a la carga calificando la interpretación de “infantiloide” y cuestionando que hubiese cantado un tema titulado “Niña”, cuando aspiraba a superar la imagen infantil de su pasado (Pueblo, 29-11-1972: 30). Como si hubiese alguna relación entre lo uno y lo otro. Una nueva crítica negativa, pues, aun cuando la faceta musical de Marisol fue lo único con lo que habitualmente los críticos de *Pueblo* se mostraron favorables, quizás porque resultaba imposible negar la evidencia de los constates éxitos discográficos de la artista en ese campo.

El caso más evidente fue, sin embargo, el de la experiencia teatral de Marisol, coprotagonizando con José María Rodero: la obra *Quédate a desayunar*, en la que interpretaba a una hippie embarazada. Una vez más, las críticas de Marisol fueron positivas en la prensa, sobre todo teniendo presente que se trataba de la primera participación de Pepa Flores en el teatro, y que lo hacía además compartiendo escenario con alguien con la experiencia y reputación de Rodero. La crítica de *Pueblo* resultó, sin embargo, demoledora. El estreno fue despreciado, adjetivándolo de “acontecimiento social”, en el que la mayoría de asistentes eran amigos de Marisol, única explicación a las ovaciones recibidas al final de la obra. La pieza fue catalogada de “vulgar y desangelada” por el crítico Eduardo García Rico, y la otra reportera que compareció en el evento, Rosana Ferrero, lo corroboró, afirmando, además, que el público bostezaba (Pueblo, 16-11-1973: 34).

La crítica recibió respuestas encendidas de parte de los lectores, lo que obligó a Rosana Ferrero no ya a rectificar, sino todo lo contrario: a defender su postura, atacando todavía con mayor virulencia a Marisol (Pueblo, 30-11-1973: 36). Había algo que sin embargo omitía la periodista. El director de *Pueblo*, Emilio Romero, había redactado tiempo atrás un libreto teatral, y deseaba que Marisol lo protagonizase. La actriz declinó la propuesta con excusas —ya que en realidad no le gustaba el texto— de modo que, cuando Emilio Romero se enteró de que había aceptado sin embargo participar en *Quédate a desayunar*, se irritó, y ordenó a sus periodistas que preparasen una crítica negativa de la obra, tan pronto se estrenase (Amilibia, 2005: 51-52). Así pues, se trataba de un reportaje premeditado, concebido incluso antes de que la obra se estrenase, lo que evidencia, una vez más, la falta de ética profesional del diario y de sus periodistas.

Una última experiencia artística de Marisol contó también con la hostilidad de *Pueblo*. En 1980 publicó uno de sus mejores discos, *Galería de perpetuas*, en el que las protagonistas de sus temas eran mujeres desarraigadas socialmente en el contexto de la época (reclusas, prostitutas, lesbianas...), y que puede considerarse como uno de los primeros LPs de España concebidos con una clara vocación feminista (Rincón, 2014: 299-302). Marisol decidió programar una gira en directo ese mismo año, siendo la primera vez que presentaba ante el público un vinilo, por más que hubiese cantando en directo cientos de veces. Las críticas de la primera gala fueron en esta ocasión bastante negativas en casi todos los rotativos, al hallar fría y distante a la artista. Sin embargo, al menos fueron comprensivos con la situación: llevaba tiempo alejada de los escenarios y se trataba de una experiencia novedosa para ella. De hecho, esos mismos diarios reconocieron que en actuaciones posteriores había mejorado notablemente su puesta en escena. *Pueblo* no resultó tan condescendiente. Que sus reporteros actuaban de forma prejuiciosa era algo que incluso a ellos mismos se les deslizaba en sus comentarios: “me pareció mucho menos mala en directo de lo que presumía, quizá porque temía algo de bochorno y no fue para tanto”, diría el crítico del periódico, José Antonio de las Heras (Pueblo, 17-07-, 1980: 22). Pero ello no evitaba que el diario calificase la gira de un estrepitoso fracaso con el que ningún empresario había conseguido ganar dinero (Pueblo, 1-09-1980: 28).

## 8. El hostigamiento a Marisol: comunismo capitalista

En su indisimulado propósito de echar por tierra el “mito Marisol”, *Pueblo* utilizó una estrategia que venía a añadirse (o más bien complementarse) a las ya referidas críticas de sus actuaciones artísticas: cuestionar las ganancias que Pepa Flores exigía por sus actividades profesionales.

Ningún otro rotativo insistió tanto, y de forma tan recurrente, en este extremo, lo que delata una clara intencionalidad de retratar a la artista como una persona avariciosa. Si eso se cohonestaba con las mencionadas inactivas sobre sus interpretaciones artísticas, la conclusión que pretendía trasladarse a la opinión pública resultaba evidente: Marisol cobraba mucho más de lo que en realidad valía.

*Pueblo* comentó por ejemplo que Pepa Flores había pedido en 1974 cinco millones por actuar en una película dirigida por Pedro Olea, lo que había truncado el proyecto (Pueblo, 18-04-1974: 40) y que por su participación en la serie televisiva sobre Mariana Pineda había exigido doce millones, aunque al final “sólo” había cobrado ocho (Pueblo, 19-11-1983: 26) (Pueblo, 29-11-1983: 34). Y, en las galas en directo para presentar “Galería de perpetuas”, obtendría un millón por cada una de ellas (Pueblo, 12-07-1980: 28). Parte de estas cifras eran falsas, se basaban en rumores, o contaban verdades a medias: por ejemplo, era cierta la cuantía que recibía por cantar en directo, pero se ocultaba que de ahí pagaba a sus músicos y equipo setecientas mil pesetas por actuación, de modo que ella ingresaba sólo algo más de la cuarta parte de lo recaudado.

En esta misma dinámica, *Pueblo* también publicó incluso en portada una deuda contraída por Pepa Flores con el ayuntamiento de Boadilla del Monte por no estar al corriente del pago del impuesto de plusvalía sobre una finca (Pueblo, 24-11-1983: 1, 32). Durante días, informó puntualmente sobre el asunto, anunció (falsamente) que iban a embargar a la artista y entrevistó a la alcaldesa de la localidad, que tampoco se explicaba muy bien la repercusión de unos hechos bastante habituales, como era el retraso en un pago tributario. La explicación habría que hallarla en el interés de *Pueblo* por seguir denigrando a Pepa Flores.

Y es que la noticia de esta deuda tributaria perjudicaba más a la actriz en un momento en que había confesado su ideología comunista. Una filiación política con la que la prensa nacional en general resultó muy poco tolerante, acusando a Pepa Flores de secundar a su marido Antonio Gades —afirmando que era éste

quien la había hecho conversa—, de seguir una moda extendida entre los artistas españoles (Rosa León, Víctor Manuel, Ana Belén, Serrat...) y, sobre todo, de no ser coherente con su acomodado *modus vivendi*. Por supuesto, *Pueblo* también se ensañó con la actriz en esta ocasión, y con particular contundencia lo hizo Tomás García de la Puerta, añadiendo más invectivas a sus críticas cinematográficas. Describía a Marisol como una persona resentida e ingrata que había ganado su popularidad con Franco, para luego renegar de aquel pasado que la había encumbrado (*Pueblo*, 14-09-1979: 26). Por supuesto, la acusación resultaba injustificada y descontextualizada, puesto que sus visitas a Franco formaban parte de las obligaciones a las que estaba sujeta por su relación contractual con Manuel Goyanes, y nada tenían que ver con su ideología política. La actitud pacifista de Pepa Flores —y su participación en manifestaciones anti-OTAN— también fue cuestionada con ardides por *Pueblo*, y en esta ocasión fue una vez más la periodista Rosana Ferrero la que asumió el cometido de zaherir a Mariol, empleando unas antiguas fotografías de la artista ataviada con uniforme de piloto en Torrejón de Ardoz. Cuestionaba, así que, con aquel pasado, se declararse luego antimilitarista (*Pueblo*, 18-10-1983: 28). Una relación causal carente de fundamento y que respondía, una vez más, a una descontextualización que mostraba un ejercicio muy poco profesional de periodismo: aquellas fotografías pertenecían a un reportaje publicitario, urdido por *Pueblo* precisamente (*Pueblo*, 20-09-1967: 1, 23-25), y que se remontaba a aquel pasado en el que Marisol se veía obligada a seguir los designios trazados por su productor, siempre con un propósito propagandístico.

## 9. Conclusiones

La hostilidad de *Pueblo* también con la ideología de Pepa Flores no era más que la punta de iceberg de una mal disimulada campaña de demolición de la actriz, perpetrada por el mismo diario que, años atrás, había actuado en las antípodas, promocionando a Marisol como si de una agencia publicitaria se tratase.

Este cambio de actitud responde, en muy buena medida, a la estrecha conexión que existió entre Manuel Goyanes y el diario *Pueblo*. Mientras la relación contractual ligó a Marisol con Goyanes, *Pueblo* sirvió claramente a un propósito propagandístico trazado por el productor, colaborando con él para dar más lustre a Marisol. Algo que obviamente también beneficiaba al rotativo: obtenía acceso directo a la artista, cuyo impacto social permitía llenar las páginas del diario con noticias atractivas para el lector. Y, en esa colaboración entre Goyanes y *Pueblo* no hubo reparos en invadir de forma flagrante la intimidad de la joven Pepa Flores, incapaz en esos momentos de impedir tales conductas.

La connivencia entre empresario y rotativo se evidencia más aún si se tiene en cuenta que, precisamente coincidiendo con la ruptura contractual de Marisol con Goyanes —ruptura que no agradó al productor, quien perdía la que había sido su principal fuente de ingresos durante más de dos lustros—, las noticias y comentarios de *Pueblo* sobre la artista tuvieron, casi sin excepción, una connotación negativa. No sólo las críticas cinematográficas resultaron peyorativas —tanto las obras en sí, como particularmente con las interpretaciones de Marisol—, sino que igual destino recibió cuanta experiencia profesional acometió la artista: desde su única experiencia teatral, hasta sus galas en directo y su participación en el festival de la O.T.I. en representación de España. A nivel personal las noticias aparecidas en *Pueblo* tenían claramente el mismo propósito de cuestionar a la actriz ante la opinión pública: se ofreció una imagen de ella como persona altiva, hedonista, y avariciosa que poco tenía que ver con la realidad. Incluso su ideología comunista fue objeto de crítica, y sus desnudos (en el cine e involuntariamente en *Interviú*) fueron comentados en el rotativo con rechazo.

En este proceder, *Pueblo* demostró una clara falta de ética profesional. Si en las primeras etapas vitales de Marisol no respetó su intimidad, en la fase adulta de la artista las críticas se basaron en informaciones falsas, sesgadas o exageradas, meros rumores elevados a la condición de noticia y, sobre todo, a través de opiniones subjetivas que trataban de disfrazarse a menudo de realidades contrastadas.

Todo lo que conduce a describir la actividad de *Pueblo* como un claro ejemplo de mala praxis periodística.

## Bibliografía

- ABC, 30-12-1973.  
 Aguado Guadalupe, G. (1996). *OJD y el control de prensa en España.*, Barcelona: Ariel.  
 Aguilar, J. y Losada, M. (2008). *Marisol*. Madrid: T&B Ediciones.  
 Álvarez, C. L. (1976). *Un periodista en la dictadura*. Madrid: AQ Ediciones.  
 Amilibia, J. M. (2005). *Emilio Romero. El gallo del franquismo*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.  
 Baleares, 14-10-1976.  
 Barreiro, J. (1999). *Marisol frente a Pepa Flores*. Barcelona: Plaza & Janés.  
 Barrera, C. (1995). *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.  
 Crespo de Lara, P. (2014). *Triunfó la libertad de prensa, 1977-2000. La transición sin ira del periodismo en España*. Madrid: La Esfera de los Libros.  
 Diario de Burgos, 8-11-1970.  
 Dueñas, G. (1969). *La ley de prensa de Manuel Fraga*. París: Ruedo Ibérico.  
 El Adelantado de Segovia, 29-II-1964.  
 El Adelantado de Segovia, 13-01-1970.  
 Fernández Sarasola, I. (2025). "Marisol a través de los tebeos: ejemplo moral de la juventud en la España franquista". En: *Lazarillo. Revista de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, n.º 53, p. 11-17.

- Fernández Úbeda, J. (2023). *Nido de piratas. La fascinante historia del diario Pueblo (1965-1984)*. Madrid: Debate.
- García Gil, L. (2018). *Marisol, Pepa Flores. Corazón rebelde*. Lleida: Editorial Milenio.
- Instituto de la Opinión Pública (1964). *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*. Madrid: Instituto de la Opinión Pública.
- Martínez Martín, J. A. (2015). *Historia de la edición en España (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- Morales, J. L. (1979a). "Marisol nos cuenta su vida. 1. No fue un camino de rosas", *Interviú*, n.º 169, p. 25-28.
- Morales, José Luis (1979b) "Marisol nos cuenta su vida. 2. Yo sólo era un negocio", *Interviú*, n.º 170, p. 27-30.
- Pueblo, 19-11-1960.
- Pueblo, 23-03-1961.
- Pueblo, 2-06-1961.
- Pueblo, 3-06-1961.
- Pueblo, 13-07-1961.
- Pueblo, 18-11-1961.
- Pueblo, 12-01-1962.
- Pueblo, 26-10-1962.
- Pueblo, 3-11-1962.
- Pueblo, 16-01-1963.
- Pueblo, 6-03-1964.
- Pueblo, 13-03-1964.
- Pueblo, 27-04-1964.
- Pueblo, 24-11-1964.
- Pueblo, 9-11-1965.
- Pueblo, 8-08-1967.
- Pueblo, 20-09-1967.
- Pueblo, 2-11-1967.
- Pueblo, 16-11-1968.
- Pueblo, 31-07-1971.
- Pueblo, 8-12-1971.
- Pueblo, 17-02-1972.
- Pueblo, 29-11-1972.
- Pueblo, 19-04-1973.
- Pueblo, 29-05-1973.
- Pueblo, 16-11-1973.
- Pueblo, 30-11-1973.
- Pueblo, 18-04-1974.
- Pueblo, 28-01-1976.
- Pueblo, 12-05-1976.
- Pueblo, 15-09-1976.
- Pueblo, 9-03-1978.
- Pueblo, 14-09-1979.
- Pueblo, 18-04-1980.
- Pueblo, 12-07-1980.
- Pueblo, 17-07-1980.
- Pueblo, 1-09-1980.
- Pueblo, 15-12-1982.
- Pueblo, 18-10-1983.
- Pueblo, 19-11-1983.
- Pueblo, 24-11-1983.
- Pueblo, 29-11-1983.
- Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Sánchez Illán, J. C. (2015). "Las empresas periodísticas: el negocio de la influencia". En Martínez Martín, J. A. (dir.). *Historia de la edición en España, 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons, p. 386-404.
- Umbral, F. (1969). "Marisol (sociología de una ninfa)", *La Estafeta Literaria*, n.º 422, 15 de junio, p. 4-7.